Histoire de l'art de la Renaissance

Architecture dans la peinture : l'architecture imaginée et son rôle dans
l'évolution des typologies et des formes

Sabine Frommel

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/410>

DOI : 10.4000/ashp.410

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2008

Pagination : 206-209

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Sabine Frommel, « Histoire de l'art de la Renaissance », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 139 | 2008, mis en ligne le 06 janvier 2009, consulté le 12 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/410> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.410>

HISTOIRE DE L'ART DE LA RENAISSANCE

Directeur d'études : M^{me} Sabine FROMMEL

Programme de l'année 2006-2007 : *Architecture dans la peinture : l'architecture imaginée et son rôle dans l'évolution des typologies et des formes.*

Traditionnellement, l'évolution des langages architecturaux est présentée à travers des réalisations et des projets. On a prêté, en revanche, peu d'intérêt à l'architecture fictive et aux arrière-plans dans les arts figuratifs, ceux-ci offrant pourtant aux artistes un terrain propice aux essais et aux innovations formels. Depuis l'antiquité, l'art de bâtir, soumis à des contraintes physiques et statiques, a entretenu des rapports étroits avec d'autres genres artistiques, en se nourrissant de leurs recherches. Ainsi la peinture, le dessin, le bas relief ont permis la mise à l'épreuve de principes et de techniques et les artistes, ayant de multiples compétences, ont bénéficié de ces expériences transversales et complémentaires. Tantôt l'*architettura picta* prélude l'instauration de nouvelles formules architecturales, tantôt elle interprète et exalte des acquisitions récentes, tantôt, enfin, elle cherche à traduire une théorie, tout en contribuant à la métamorphose des moyens d'expression. L'insertion de ce champ dans l'histoire de l'architecture pourra aiguïser le regard sur des périodes différentes et conduire à une exégèse plus précise de certains phénomènes.

Donatello et Leon Battista Alberti, pionniers en la matière, ont préparé le terrain. Lors des années 1430, les bas-reliefs de Donatello forment des espaces caractérisés par de monuments à l'antique qui, peuplés par de groupes serrés de personnages, révèlent son goût de contrastes, voir de l'ambiguïté. De nombreux traits suggèrent qu'il fut influencé par le traité *De Pictura* d'Alberti (1435-1436). Celui-ci conçut vers 1455 une plaque d'argent sur le thème de la *guérison du possédé du démon* (musée du Louvre), où une place publique en perspective unifocale est dominée par un temple à plan centré. La construction rationnelle de l'image et le soin avec lequel est dessiné l'édifice antiquisant, inaugure la représentation moderne de l'espace urbain. Ayant profité de telles expériences, Andrea Mantegna, dans le *Martyre de Saint Christophe* de la Chapelle degli Ovetari (1455-1457, église des Ermites à Padoue) situe la scène sur une place dégagée, dont les bâtiments sont caractérisés par une hiérarchie vitruvienne des ordres architecturaux. Le palais est rythmé par un dorique ornamental, une colonne ionique cannelée occupe le premier plan de la scène, le portique de droite est formé de colonnes précieuses dotées de chapiteaux corinthiennes, tandis que la pergola de gauche évoque la cabane primitive. Le baptême d'*Hermogène*, dans la même chapelle, révèle jusqu'à quel point l'artiste s'intéresse aux principes de Vitruve. Les poutres transversales alternent avec des lacunes comme s'il voulait illustrer les origines de l'entablement à triglyphes et métopes du temple grec. Le rapport entre le corps humain et l'architecture, un *topos* fondamental de la Renaissance, inspire également l'artiste. Pour

les deux représentations du *Martyre de Saint Sébastien*, l'une (1456-1458) conservée à Vienne (Kunsthistorisches Museum) et l'autre au Louvre (1480-1485), le saint blessé est adossé à une colonne, dessinée avec un réalisme archéologique qui gagne encore en précision et de vigueur dans la version postérieure, où les membres architecturaux sont représentés obliquement. Chargé en 1465 par Federico Gonzaga de la décoration de la *camera picta* au château de San Giorgio à Mantoue, Mantegna réussit à unir dans une merveilleuse synthèse des prototypes de la peinture de l'Antiquité romaine et des formules d'auto-représentation particulièrement éloquentes. Si les arcades peintes ouvrent sur un paysage à l'instar de la loggia d'une villa, l'*oculus* zénithal confère un caractère sacré à cette chambre. La maison de l'artiste enfin, située en face de l'église albertienne de San Sebastiano, représente une tentative de restitution de la *domus* antique : la cour circulaire rappelle l'*atrium* de la théorie albertienne, révélant ainsi l'influence de l'humaniste et de son traité *De Re Aedificatoria*.

Vers la fin du *Quattrocento*, la perspective centrée a atteint une sorte d'accomplissement, à travers le paysage architectural de la *Remise des clefs* de Pérugin de la chapelle Sixtine (1481). Ici l'artiste renoue avec la ville idéale représentée dans le tableau conservé à Berlin (Museen Preussischer Kulturbesitz) et probablement dessiné par Giuliano da Sangallo. Au centre de la composition, un temple octogonal coiffé d'un dôme, paraphrasant la cathédrale de Florence, domine l'espace. Les deux arcs de triomphe qui l'encadrent accusent une précision telle que l'artiste devait utiliser des relevés des monuments antiques, peut-être ceux du même Sangallo. Il semble que les deux artistes entretenaient des contacts étroits et que le florentin, architecte privilégié de Laurent de Médicis, s'inspira à son tour de la *Remise des clefs* dans ses deux autres tableaux de la *Città ideale* (la première conservée à Urbino, à la Galleria delle Marche, la seconde à Baltimore, à la Walter's Art Gallery). Peu après, Pérugin inventa pour ses arrière-plans architecturaux un système neutre et sobre, de travées carrées avec piliers et voûtes d'arêtes, qui lui servit dans d'innombrables tableaux, depuis le baldaquin isolé jusqu'aux halles uniformes.

Raphaël puisa d'abord son inspiration chez son maître comme s'il voulait perfectionner ses formes dans une espèce d'entéléchie. Pour les *Fiançailles de la Vierge* (Milan, Brera), par exemple, il transforme le temple octogonal de Pérugin en un polygone se rapprochant du cercle, afin d'en accentuer le caractère centré et l'homogénéité. Dès 1508 à Rome, dans les *stanze* de Jules II, il exalte l'architecture monumentale, en s'inspirant de modèles antiques et de recherches contemporaines. Le temple gigantesque de l'*École d'Athènes* (vers 1510) varie le projet Bramante pour la reconstruction de la basilique de Saint-Pierre, comme si le peintre avait voulu pérenniser l'image de ce grand chantier, condamné à céder la place à une réflexion. La hardiesse et l'esprit d'expérimentation de cette période ne pouvaient se distinguer de manière plus persuasive. Soulignée par Platon et Aristote placés à l'aplomb de la coupole, la perspective centrée déploie tout son sens et révèle ce que l'artiste doit à la *Cène* (1493-98) du réfectoire de Santa Maria delle Grazie (Milan) où Léonard fait converger les points de fuites vers la tête du Christ. Peu d'années après, dans l'*Incendie du Borgo*, Raphaël devait privilégier une représentation spatiale moins rigoureuse, une conception « polynucléaire » grâce à laquelle les épisodes s'enchaînent successivement. Un dessin comme la *Prédication de Saint Paul* (Londres, Victoria and Albert Museum) trahit de

manière exemplaire l'ambition archéologique de l'artiste, pour lequel la connaissance et la protection des monuments antiques fut une tâche fondamentale.

Si l'école de Raphaël répandit sa façon de représenter l'espace et l'architecture à l'antique, Baldassare Peruzzi élaborait des prototypes qui – l'œuvre de Nicolas Poussin le montre de manière exemplaire – restaient encore d'actualité au début du XVII^e siècle. Les arrière-plans architecturaux de sa *Sainte Marie au temple* (Rome, Santa Maria della Pace) ou le carton de *L'allégorie de Mercure* (musée du Louvre) sont remplis de *tholoi*, de temples, de palais, d'obélisques qui exploitent à la fois ses expériences dans le domaine de la scénographie théâtrale que celles du patrimoine antique. À la Farnésine d'Agostino Chigi à Rome, dans la *sala delle prospettive*, il réussit avec ingéniosité à agrandir l'espace au moyen d'une architecture peinte et à lui conférer une allure monumentale grâce à des groupes de colonnes monumentales illusionnistes qui laissent entrevoir des vues sur la ville et sur la campagne.

La Rome de la seconde Renaissance constitue le « laboratoire » fondamental de l'*architectura picta* d'où sont issus des modèles qui feront l'objet de raffinements et de migrations. Perin del Vaga dans la *Sala Paolina* du château de Saint-Ange, Giulio Romano au Palazzo del Te à Mantoue ou Giorgio Vasari dans la *Sala dei cento giorni* (Cancellaria) ont enrichi ce répertoire de traits narratifs, humoristiques et allégoriques. Mais, à partir des années 1530, se manifestent aussi des tendances à la codification tandis que la circulation de gravures et des traités d'architecture favorise la diffusion de modèles communs, engendrant des espèces d'assemblages.

Dans le même temps, une nouvelle fortune de l'architecture peinte s'annonce en Vénétie, dans le sillage de la grande tradition établie par les Giovanni Bellini et les Vittore Carpaccio. Sebastiano Serlio, qui publie dans la *Serenissima* les premiers livres de son traité (le *Quatrième* et le *Troisième Livre*), contribue au rayonnement de Rome. Dans la *Sainte Marie au temple*, peinte avant 1538 pour la Scuola della Carità, Titien inaugure dans la cité un nouveau mode de représentation du thème religieux, sous la forme d'une scénographie théâtrale, où les monuments mêlent modèles classiques et particularismes locaux. Dans ses œuvres ultérieures, le peintre ne se souviendra guère de cette expérience, qui devait inspirer Paolo Veronese dans ses nombreux banquets, dont le cadre somptueux des palais vénitiens offre une vision authentique du cérémonial, des mœurs, des vêtements jusqu'aux détails de l'art de la table. Dans les arrière-plans se multiplient les citations à des constructions récentes, palais et bibliothèque de place de Saint-Marc de Sansovino, ce qui confère aux tableaux une empreinte locale (Paris Bordone, Tintoretto). Chez Titien, en revanche, l'architecture souligne plutôt l'atmosphère dramatique des sujets religieux : ainsi, dans le *Couronnement d'épines* (1542-47) et la *Pietà* (1576), les bossages grossièrement travaillés rehaussent, dans un jeu subtil d'ombre et de lumière, le souffrance et le mystère de ces scènes.

La villa en Vénétie devait s'enrichir de cycles de fresques monumentaux qui confèrent aux intérieurs une ambiance solennelle, souvent chargée d'une gravité théâtrale. Dans la villa Barbaro, projetée par l'humaniste Daniele Barbaro et son architecte Andrea Palladio, à la suite de leur collaboration pour l'édition des *Dieci Libri di Architettura* (1556), le programme iconographique, exécuté par le jeune Véronèse, fait des intérieurs un univers où se côtoient les thèmes mythologiques et religieux, au sein d'un univers riche d'évocations narratives et bucoliques. L'absence de parallèles

avec les productions contemporaines du peintre et les maladresses dans l'exécution suggèrent que Palladio a conçu lui-même le programme architectural, de concert avec Daniele Barbaro et son frère Marcantonio.

En adoptant une approche à la fois synchronique et diachronique, les traits d'une évolution du genre ont été distingués avec netteté. Une confrontation avec les *res novae* de l'architecture monumentale a révélé jusqu'à quel point les inventions illusionnistes participent aux conquêtes formelles. Si de nombreux peintres empruntent à la scénographie ou à des modèles devenus canoniques, quelques maîtres comme Donatello, Alberti, Mantegna et Raphaël ont véritablement contribué au développement des langages. Enfin, si la seconde moitié du xvi^e siècle exalte l'ampleur et le raffinement des paysages architecturaux, la profondeur de la réflexion tend souvent de s'estomper et de céder la place à l'ingéniosité de la représentation.